

ELFRIEDE JELINEK: UNA DONA, AUTORA
CONTEMPORÀNIA, UNA OBRA DRAMÀTICA QUE
"ESCOMBRA" EUROPA I EL SEGLE

Per CHRISTIANE MITTELSTEINER

França

Traducció: Eulàlia Salvat

- El teatre occidental està en crisi...
- El teatre europeu ha perdut el seu públic, ja no hi ha més força, ni social ni política...
- El teatre contemporani es mor...
- Qui són els Heiner Müller i Thomas Bernhard, els Edward Bond, Samuel Beckett i Jean Genet de demà...?
- On són els directors de teatre, els directors d'escena, els crítics, gràcies a la curiositat i el gust pel risc dels quals, sabran fer-nos descobrir...?

Aquestes són les reflexions i les qüestions "actuals", al mateix temps justes i perverses, d'una banalitat flagrant. Els interrogants que, en front de les contradiccions inextricables d'una societat en plena mutació, desemboquen sovint en una simple diligència de constatació d'impotència.

Certament, les estètiques teatrals o, si més no, les grans línies dramàtiques tals com el teatre de l'absurd, el teatre documental, el teatre popular, el teatre pobre, etc., no han estat concebudes mai més.

És, provisionalment, la fi dels grans moviments teatrals, dels moviments polítics, ideològics, feministes.

La fi del grup, de la comunitat.

La fi del debat públic.

Els autors s'han separat, isolat, i el seu teatre s'ha anat deixant de banda cada vegada més. Són les novetats (multi)mèdia les que ocupen des d'ara el capdavant de l'escena i el centre dels poders virtuals.

Però aquesta evolució de les coses no ha d'ésser ni causa ni justificació per a la resignació.

Només compta la persistència de l'acte creador, nou i subversiu. I aquest acte compta, encara més, en circumstàncies difícils.

Les experiències teatrals d'Elfriede Jelinek, temptatives obstinades i singulars, són, en aquest sentit, una contribució particularment remarcable: en el seu acostament poc convencional al teatre, a les antípodes dels grans rituals escènics depassats, ella experimenta amb collages i amb noves formes de representació.

Aquesta autora, d'origen austríac, ha marcat el teatre i la literatura de parla alemanya contemporània —fins i tot l'europea— com cap altra persona.

Eminentment política i femenina i feminista a la vegada, ella ha sabut forjar-se un llenguatge personal que utilitza com una arma artística i estètica contra els mals universals de les nostres societats modernes: l'exclusió de les diferències, els abusos de poder, el pes social que ofega, esclafa, destrueix, que empeny a la complicitat i a l'autodestrucció...

Elfriede Jelinek s'inscriu dins la tradició literària austríaca al costat dels grans polemistes com Karl Kraus i Thomas Bernhard. Com aquest darrer, ella ha estat tractada com a pornògrafa i traïdora a la seva pàtria, ha rebut amenaces, ha estat "arrossegada pel fang".

És una autora més que reconeguda, honorada amb diferents premis literaris, però objecte, encara, de contínua marginació. L'anatema ha estat llençat sobre la seva persona i, amb ella, sobre els seus llibres i el seu teatre que, segons sembla, han de desaparèixer. Seixanta anys després de l'acte de fe perpetrat pels nazis a Berlín, l'extrema dreta que es va afirmant, posa en marxa una caça de bruixes, però, aquesta vegada, dins la Viena democràtica. Per "denunciar l'art degenerat", és a dir, per por a la veritat. Car Elfriede Jelinek recorda les veritats que els seus compatriotes prefereixen oblidar.

Però comencem pel començament...

Elfriede Jelinek va néixer a Styrie el 1946 i era filla d'un mestissatge cultural i religiós: de mare austríaca catòlica, descendent d'una família de l'alta burgesia vienesa. El seu pare, enginyer i autodidacte, és un jueu txec vingut d'un ambient pobre però cultivat, molt en la línia de l'anomenada "Viena Roja".

Predestinada per la seva mare a esdevenir un geni musical, entra des de 1950 en una institució religiosa, Notre-Dame-de-Sion, a Viena, un jardí d'infància on, des dels quatre anys, aprèn dansa clàssica i francès i on continuarà, més endavant, amb els seus estudis primaris.

Aviat, la filla és sotmesa a una pressió cada vegada més forta: a partir dels set anys, la mare l'obliga a seguir cursos de violí, contralt i piano. Sense oblidar l'escola. Als setze anys, ingressa al Conservatori de Música de Viena. Finalment, no ho aguanta més, cau malalta i travessa per una greu crisi psicològica.

La dominació de la mare provoca la seva revolta contra l'autoritat. Es decanta envers el llenguatge perquè, segons ens diu "la meua mare no m'hi va empènyer".

"El meu pare era gairebé inexistent. Era jueu. La meua mare m'havia enviat a una escola molt austríaca on s'ensenyava l'obediència; i ell m'ha donat una educació diferent. Jo no l'he estimat gaire. Fins i tot diria que gens. Únicament, ell m'ha encoratjat a afirmar-me mitjançant el llenguatge, a servir-me'n contra els adults. La fe en el poder dels mots és una característica de la cultura jueva. Jo em pregunto si, seguint l'exemple del meu pare, fent servir

el llenguatge en lloc de submergir-me en la música, com volia la meua mare, en el fons no buscava altra cosa que apartar-me d'ella, i quedar-me amb ell. Jo no vull dir que ella fos totalment negativa: era molt intel·ligent, era poderosa, impressionant. Sense ella, el meu pare no hagués sobreviscut."

El pare d'Elfriede Jelinek va acabar de manera dramàtica: morí, boig, l'any 1968, en un hospital psiquiàtric.

Mentre la revolta política "bramava" al carrer, Elfriede Jelinek es queda enclaustrada a casa seva. Té vint-i-dos anys.

A la fi dels anys seixanta, publica els seus primers textos i poemes i rep els seus primers premis literaris. Escriu per a la ràdio i, el 1970, apareix la seva primera novel·la, *Nous sommes des appâts, baby!* (Nosaltres som els esquers, baby!). El 1972 publica *Michael*, el 1975 *Les amantes* (Les amants) i *Les Exclus* (Els exclosos), el 1980.

Les Exclus s'inspira en un fet que espantà Àustria: a Viena, als anys cinquanta, quatre adolescents s'associen per atracar i pegar els vianants. Rainer, el cervell de la banda, arribarà a assassinar tota la seva família. Aquesta novel·la denuncia una societat que, apressada per oblidar el seu passat i que refusa exorcitzar els seus dimonis, condemna els seus fills a reproduir la monstrositat dels seus pares.

El 1983, es publica *La Pianiste* (La pianista). Serà igualment el seu primer llibre publicat a França el 1988.

La Pianiste és una novel·la que molesta, "escandalosa". És una descripció "al·lucinant" de les relacions infernals entre una mare i una filla, una anàlisi despietada de la despersonalització d'una dona en nom de la música, una il·lustració vítria de la guerra de sexes tractada segons la moda de la dialèctica de l'amo i de l'esclau.

No serà menys escandalosa que la seva novel·la següent, *Lust*, que aparegué el 1989 i al cap d'un any a França. *Lust* significa, al mateix temps, "el desig", "la fruïció", "el plaer". "*Lust* és el llibre que jo sempre he volgut escriure" diu Elfriede Jelinek. Un text de pornografia femenina, una mena d'*anti-Histoire de l'oeil* (Història de l'ull), inspirada en Georges Bataille i també en els escrits de Sade. Plaer, desig, apetència, luxúria, fruïció: essent els homes els únics amos de la pornografia i de la guerra, no existeix per a Elfriede Jelinek un llenguatge femení de l'obsenitat. És al biaix d'una imitació subversiva que ella capgira contra ells, contra el mateix discurs dels homes, desmontant els mecanismes de la seva dominació sexual. Aquesta relació de forces que engendra la violència, condemna l'home i la dona a no retrobar-se mai més. "Els vénen de dos continents allunyats", diu ella, "l'un és la cultura, l'altre la natura, una mercaderia fàcilment perible..."

La seva darrera novel·la, *Les Enfants des Morts* (Els nens dels morts) aparegué a Alemanya el 1995. En aquesta, Elfriede Jelinek fa retornar els morts de la nació entre els (sobre)vivents a l'amable pensió "Rose des Alpes" perquè els retornin el que se'ls deu: la vida...

Obsessionada per la història nazi del seu país, Elfriede Jelinek rebla el clau en aquesta obra-metafòrica d'una Àustria agonitzant sota el pes del seu passat enterrat, "ja que", diu ella, la "solució final no pot ésser relativitzada".

Anem, ara, al teatre d'Elfriede Jelinek.

Nora (títol alemany: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft*, Allò que va succeir quan Nora abandonà el seu marit o els pilars de la societat) és la primera obra d'Elfriede Jelinek escrita el 1979.

Nora comença així: "Jo no sóc una dona abandonada pel seu marit. Jo sóc una dona que ha fugit d'ella mateixa."

"Automàticament. Allò que és més rar. Jo sóc Nora, la Nora de la peça d'Ibsen."

Elfriede Jelinek ha imaginat una continuació de *Casa de nines*, d'Ibsen, que ella situa a Àustria a la fi dels anys vint, en plena crisi econòmica, sobre un fons de feixisme reptant. Ella s'apodera de Nora, el "petit ocell cantor" del seu marit. Escapant d'ella mateixa, doncs, idealista i coratjosa, intenta esdevenir "un ésser humà"... Propulsada dins una fàbrica tèxtil, allí ja topa "amb els seus propis límits"; en la seva recerca de la identitat, no es resisteix al *coup de foudre* amb el cònsol Weygand, rei del teixit i de l'especulació. Ell exhala un perfum de poder i considera l'objecte del seu desig, la seva "petita alosa de bruguera", com un capital de bellesa. Però ell acabarà per fer d'aquesta dona, tan dòcil dins el món dels taurons de les finances, l'instrument dels seus interessos. L'aventura de Nora acaba amb retorn a la casella de sortida: ella retroba el seu "destí natural", la seva llar a casa d'Helmer, el seu antic marit, arruïnat per Weygand.

A la pregunta "Per què Nora?", Elfriede Jelinek respon: "Després de Beckett, desitjava una renovació de les formes".

Ha volgut continuar l'obra de Brecht, però no el seu propòsit ni els seus personatges, sinó "com un model d'un teatre èpic, que refusa tota mena de psicologisme".

"Mostrar una verdadera dona no m'interessa", diu ella. "Jo volia un estereotip, algú que fos com un mur sobre el qual s'ha enganxat un cartell. *Casa de nines* és una obra del segle XIX, en què l'heroïna simbolitza l'alliberament de les dones, un primer pas envers la seva independència. Em calia dir de quina manera elles han estat traïdes, de quina manera elles mateixes s'han traït. Jo he triat de fer-ho tot emprant el llenguatge de l'economia".

D'aquesta manera, els personatges estereotipats expressen els seus sentiments amb els mots de l'economia, parlen de finances segons les maneres del llenguatge amorós.

Elfriede Jelinek no posa, enfront dels horribles botxins, unes víctimes guarnides amb totes les qualitats. Ella exerceix la seva irrisió envers aquelles i aquells que col·laboren amb el seu poder polític i comercial compromettent-

s'hi, fins i tot, la mateixa Nora: "En Ibsen, ella deixa el seu marit i els seus fills per trobar-se a ella mateixa; jo explico el seu fracàs". El camí de Nora es creua amb el camí del moviment obrer. Com les camarades, es deixa anar, esdevé còmplice dels opressors. Elfriede Jelinek refusa radicalment aquesta complicitat que: "Sempre m'han horroritzat les dones que s'aferren al poder masculí. Són insuportables, la seva conducta és tan aberrant com la del xai arraulint-se enfront del llop. Des que sóc una mica coneguda, cada cop vénen més cap a mi. Elles em demanen de tenir un rol masculí, és a dir, que elles m'atorguen un poder que jo no vull. Jo vull que cada una trobi en ella mateixa el seu poder, la seva força".

Com totes les heroïnes d'Elfriede Jelinek, Nora cau dins el parany de l'amor, de la sexualitat. I perquè intenta de jugar-hi, esdevé primer còmplice, després víctima.

"Un tema etern", diu Elfriede Jelinek. "La peça denuncia el mite de l'amor, omnipresent en les literatures del món sencer. Aquest amor que cau allà on ha de caure al moment que s'en té necessitat, i que es resol en la sexualitat. Finalment, la sexualitat no és una cosa natural. També és un mite, una manera extrema i hipòcrita d'explotació. Reprodueix les estructures socials, les relacions de força existents; assegura la dominació del més fort. Es retreu a les feministes d'immobilitzar les dones en les feines de víctimes. No fem sinó assenyalar la realitat. Estic d'acord amb Simone de Beauvoir quan escriu que la feminitat és sempre 'l'altre', fora de la norma".

"La dona és l'altre, la dona és la natura" és un judici masculí sobre la dona que l'exclou del discurs de la història. Un discurs masculí sobre la dona que la desvalora fent-ne un ésser diferent que la fa desaparèixer sota màscares d'identitat masculines. O bé la dona accepta això o bé no és ningú però, sigui quina sigui la seva elecció, ella no té existència...

Nora, heroïna de la primera de les obres d'Elfriede Jelinek, obres considerades per Heiner Müller com irrepresentables: "És un repte que la Jelinek llença al teatre", diu ell.

Elfriede Jelinek considera l'escena com un lloc "totalment artificial". L'actuació dels actors no ha de reflectir cap tipus de psicologia. "Els meus personatges són el dipòsit de la meua substància, dels meus mots. Ells juguen el rol d'amplificadors de la llengua..." Exigeix, mentrestant, que aquesta llengua molt treballada sigui pronunciada amb naturalitat i que sigui interpretada com un vodevil, com una peça burlesca.

Del seu teatre, diu encara: "Jo no poso en escena personatges amb caràcters diferenciats, jo faig que es retrobin les idees. Els meus personatges són les superfícies lingüístiques, o encara més, els estereotips. Són els portadors del llenguatge. Porten el llenguatge com si fossin galledes i, d'alguna manera, com si estiguessin sobre un camp de batalla".

"I ells es ruixen els uns als altres. Només existeixen pel fet que parlen. Quan ja no parlen, desapareixen".

"Potser és una manera femenina de fer teatre, ja que les dones han hagut de batre's aferrissadament per obtenir el dret a la paraula, per obtenir el dret al vot, per fer reconèixer els seus drets, per penetrar dins el món de les ciències i, a més, les primeres dones professores d'universitat han acabat totes a l'asil. I elles igualment s'han batut per tenir el dret d'ésser artistes. Però allò que ha estat més difícil encara que obtenir el dret a la paraula ha estat que es prenguésser seriosament allò que deien".

Amb *Clara S.*, tragèdia musical de 1984, Elfriede Jelinek va escollir una nova dona com a heroïna, Clara Schumann, una dona que, a la seva època, havia conquerit la posició social més avançada que es podia imaginar: pianista. És una intèrpret adulada per composicions de músiques d'homes, que resta, mentrestant, tancada en el dogal dels seus rols de mare, d'esposa i de "dona artista". "Si ella es vol reivindicar, també, artista", diu Elfriede Jelinek, "tots els membres del seu cos ple de vida moriran, a poc a poc i un a un, sota el pes de la producció artística de l'home: el seu marit".

Clara està, en aquesta relació tibant amb els homes que anestesien la seva "natura" intrínseca, confrontada amb dos principis masculins: un, l'hostilitat sorneguera, encarnada pel seu marit-geni-artista-foll Robert Schumann, i l'altre, per la destrucció pura i simple, personalitzada pel poeta de tots els excessos, Gabriele D'Annunzio.

Amb *Clara S.*, com també amb *Nora*, Elfriede Jelinek examina les estructures de comportament exemplars de certes persones o figures "històriques" conegudes, a través de situacions clau, que ella transposa a una altra època —que no és ni la seva ni la nostra— amb la finalitat d'aferrar-s'hi millor, de demostrar millor la seva veritable actualitat...

Aquest teatre plenament eficaç i singular potser demana el coratge de la passió —en el sentit propi del mot—, el coratge d'un *pathos* gairebé *raciniana* que ens sembla avui tan molest, gairebé indecent, sobre una escena de teatre europeu. Però es justament allà on se situa l'interès artístic d'aquestes peces: és gràcies a aquest efecte "desplaçat" pel qual la paradoxa del *còmic dolorós*, tan car en Elfriede Jelinek, es pot desplegar plenament, creant així una teatralitat cruel.

L'humor glaçat és també una de les qualitats de la desordenada obra *Burghtheater*, escrita el 1984. Elfriede Jelinek hi traça la història d'una cèlebre parella d'actors austríacs, Paula Wessely i Karl Hörbiger, dues estrelles ascendants del teatre vienès dels anys trenta, que es convertiren en símbols de la indústria cultural nazi —van servir al teatre i a les pel·lícules de propaganda del III Reich— i, després de 1945, sense que hi hagués cap aldarull, tornaren a pujar novament a escena, estrelles del cèlebre *Burghtheater* a Viena.

La denúncia de la irresponsabilitat de l'artista enfront d'un règim totalitari li ha valgut, a Elfriede Jelinek, una campanya de difamació sense precedents. "Més que mai, sóc una persona non grata en el meu propi país", explica ella. "Jo no vull ni castigar, ni sancionar, però sí poder dir lliurement el que ha passat. Ningú no ha intentat descobrir què varen fer, mentre que a mi

se m'ha processat per la meua qualitat d'escriptora. Fins i tot se m'ha tractat de 'criminal'".

Amb *Maladie ou Femmes Modernes* (Malaltia de les dones modernes), escrita el 1987, Elfriede Jelinek emprèn un nou examen de les relacions home/dona. En aquesta obra posa en escena dones-vampirs, que depenen de la sang dels altres per viure, i aquests "altres" són els homes-metges, concretament, ginecòlegs que retenen la llengua, el saber i el poder.

L'autora hi reflecteix la imatge d'una societat moderna (auto)destructiva on, entre altres, el sacrosant secret del naixement esdevé un acte punyent, fins i tot mortal, per a les dones que l'experimenten i un treball de carnisser per al metge executor. La violència i la mort, provocades pels homes, ja no segueixen la tradició dramàtica clàssica, una culpa tràgica i existencial, sinó més aviat una ràbia assassina gratuïta, infantil i sàdica alhora.

A *Maladie ou Femmes Modernes*, la imatge "divina" dels homes (i de les dones) s'esfondra lamentablement, i amb ella la de tota una societat cristiana (com la molt catòlica Àustria) juntament amb els seus valors.

La diferència entre el gestus semàntic de les dones i el dels homes està particularment clara a *Maladie ou Femmes Modernes*. Heidcliff, un metge, hi anuncia: "Ara, sóc jo qui parla... Sóc la mesura. Sóc jutge." (En alemany: "*Ich bin ein Mass. Ich bin ein Muss.*" Traducció literal: "Jo sóc la mesura. Jo sóc la necessitat").

D'altra banda, Carmilla, mare, mestressa i vampir diu: "No sóc cap cosa sencera ni la meitat de res. Sóc una part del tot. És un miracle si parlo".

Elfriede Jelinek s'explica: "Em sembla determinant que la cultura patriarcal existeixi i continuï existint, una cultura dins la qual les dones no troben el seu lloc. No poden sinó definir-s'hi per oposició. En poques paraules, jo m'aferro a la dura constatació que la dona com a ésser parlant no existeix i intento tematitzar aquest fet de "Ne-Pas-Pouvoir-Parler" (no poder parlar) de la dona".

"La dona és aquella que no té lloc en ella mateixa i que no parla. Per aquesta raó a casa les dones tenen un tall entre l'ésser i les paraules. Aquesta manera d'*être sans lieu* (ésser sense lloc) és un dels temes de *Maladie ou Femmes Modernes*. Els homes diuen mots i frases insensates, no raonades. Són els representants de la societat, i es porten a si mateixos *ad absurdum* (a l'absurd). Aquest principi es porta fins al final a *Maladie ou Femmes Modernes*. La paròdia es transforma així en un llenguatge artificial depravat, però és un altre llenguatge artificial que el de *Burgetheater*, que treballa també amb la creació de mots. Allà elles són creatives, mentre que el llenguatge de *Maladie ou Femmes Modernes* és el símbol d'un procés d'embrutiment i emmudiment".

Relais d'autoroute ou così fan tutte (Àrea de descans o tots ho fan), escrita el 1992, posa en escena diverses parelles que es troben reunides en

aquesta àrea de descans. Fan allò que volen, gaudeixen de tot sense problema, en la calma, res no té més importància —ja estan morts—.

Es tracta d'una obra que mostra les angoixes de la a-política, del no-compromís, d'una no-vida determinada pels valors de la televisió: tiberis, esport, vacances...

Si en les obres precedents Elfriede Jelinek s'aferra encara a l'escriptura de rols, a *Désir & permis de circuler* (Desig & permís de circulació), *Au pays. Des Nuées* (Núvols. Llar), *Totenauberg, Houlette, bâton et schlague* (Clavar, bastó i barra), peces escrites entre 1989 i 1993, desenvolupa un teatre d'idees cada vegada més radical, quant al tema, i abstracte, on es posa en dubte la pretensió i les esperes del teatre institucional.

"Jo vull, si continuo escrivint per al teatre, un altre teatre", havia anunciat el 1989. "Jo vull allunyar-me del teatre que m'ha refusat fins ara, i veure si em seguirà..."

A partir d'allà, Elfriede Jelinek defensa una visió del teatre basat en el refús —d'ara endavant, rebutja radicalment el teatre d'expressió, el teatre-veritat, on el text és encarnat pel diàleg—. Institueix la separació del cos-imatge-llenguatge-joc per donar així a l'espectador un terreny de llibertat, per desvetllar la seva "capacitat d'associació". "L'espectador no ha de trobar a l'escena allò que sent", diu ella. "La desaparició del lligam entre gest, imatge i llenguatge obre la possibilitat d'una lliure associació". "*Désir & permis de circuler* no és únicament un monòleg, també és un ventall semàntic on els semitons del canvi de rol, el canvi de perspectiva, les diverses posicions, poden tractar-se més fàcilment que en una estructura de diàleg groller en la qual una persona expressa un punt de vista que l'altra contraria. El repartiment del text en dos personatges em sembla com una recaiguda envers una estètica superada que no correspon al canvi ràpid de la posició del Jo".

A *Désir & permis de circuler*, una dona sola és davant d'un mirall. Es vesteix amb un vestit d'home, el vestit de l'amant absent. Així, ella mateixa esdevé l'altre, tot parlant-se, ella li parla..., però aquesta dona-objecte abandonada, inexistent sense la mirada de l'altre, no és sinó la portaveu d'allò que resta després de l'atomització de la seva identitat convinguda. Ella es perd, a poc a poc, dins el deliri d'un discurs fet de trossos de sentit travessats i comprovats entre ells per esperances mesquines, desitjos torçats, projeccions mòrbides —deixalles desarticulades, entre subjecció, perversió i clixé d'allò que, alguna altra vegada, ella anomenà *passió*...—

L'home i la dona, doncs, no s'enfronten cara a cara com dos éssers diferents, sinó que la dona es confronta al reflex masculí. El Jo femení canvia el seu lloc pel Jo masculí. Tots dos no constitueixen sinó uns rols quadrats i limitats. És un joc de canvi perpetu entre un Jo i l'altre...

"Cadascú pot ser un altre i ser representat per una tercera persona que és idèntica a una quarta, sense que ningú no se n'adoni", declara Elfriede Jelinek a *Je veux rester à la surface* (Vull romandre a la superfície), un assaig teòric sobre el teatre.

A *Désir & permis de circuler*, Elfriede Jelinek, a partir d'un joc de miralls al mateix temps textual i escènic, precedeix a un examen calidoscòpic de múltiples facetes de l'identitat.

El problema de la imatge dins el mirall és, certament, una obsessió personal de l'autor, però és igualment una realitat històrica i social.

La reflexió davant el mirall permet la presa de consciència dels límits del Jo social. Allà on les definicions són donades per un límit traçat i on el Jo pot sobrepassar el seu aspecte, la natura és consistent. És un element que s'integra al Jo.

Heus ací l'arrel dels problemes de les dones. La mirada que es posa sobre elles, no es dirigeix sobre el seu Ésser, sinó sobre el seu contorn, les seves formes. La mirada que roman aferrada a la superfície, sense entrar dins un desig d'experiència més profunda. Així, la seva imatge dins el mirall resta sempre submissa a correccions. Ocupada per la constatació incessant de la seva existència social, l'acció de la dona no es deslliga mai d'aquesta problemàtica.

"En la mesura que la dona no serà el subjecte del seu plaer, en la mesura que ella no serà qui desitja, però sí l'objecte de desig dels altres", diu Elfriede Jelinek, "mentre que la moda estigui als escots, a l'striptease, crec que les coses estan encomanades al fracàs estètic".

Au pays. Des nuées, escrita el 1990, és una peça sobre l'Alemanya tal com l'han idealitzat els poetes. Un món imaginari batut sobre el verb que no té cap altra fonamentació que el llenguatge.

"He volgut fer un cop d'ull a la llengua alemanya", comenta l'autora. "És quelcom natural a casa meua, no sóc només alemanya, sinó que sóc mig-jueva, mig-eslava, una barreja molt austríaca. D'altra banda, els grans pensadors alemanys han representat sempre per mi alguna cosa a la qual jo no podia accedir però que m'atreia. Sempre he treballat molt sobre la llengua alemanya des que sóc petita, perquè el meu pare, que era jueu, estava apassionat, com molts jueus, per la llengua alemanya. A ell li agradava molt jugar amb els mots com jo mateixa ho faig avui. Nogensmenys, quedava alguna cosa llunyana i, perquè sóc una dona, restava lluny dels homes, del pensament, dels filòsofs de l'Ideal".

"Quan vaig escriure aquesta obra, no m'imaginava que les dues Alemanyas es reunificarien algun dia. Però, precisament, és una mirada a l'estranger. Així com a la llengua alemanya li agrada observar l'estranger, el no-alemany, jo, m'he interessat per la llengua estrangera alemanya".

Au pays. Des nuées és un muntatge lingüístic que no fa aparèixer els personatges vius, però sí els pensaments morts que continuen existint.

Igual que *Désir & permis de circuler*, que es tracta d'un text teatral escrit, tot ell, en prosa contínua, llarg poema o monòleg.

"La descoberta de *Paysage sous surveillance* (Paissatge amb argonautes), d'Heiner Müller, que d'altra banda no és sinó un diàleg, em va entusias-

mar veritablement i em va induir a trobar altres formes dramàtiques", explica Elfriede Jelinek. "Volia que el director d'escena esdevingués el coautor de l'obra. Que construís la seva posada en escena a partir d'un text en brut, molt rígid, com el d'*Au pays. Des nuées*, que és, de fet, un poema o una epopeia, una forma literària per a la qual jo no tenia cap model. El punt essencial és que algú altre s'ha d'encarregar de la distribució dels papers i de la localització del text.

En aquesta peça, els textos de Hegel, de Heidegger, de Hölderlin, de Heine i de la Fraction Armée Rouge són els que donen vida als personatges. Personatges als quals, segons els desitjos d'Elfriede Jelinek, les dones donen cos.

Penetrades pels mots escrits pels homes, elles donen així una representació de la ideologia del nacionalisme alemany que ha desembocat en la guerra i en l'holocaust i, de retruc, en el terrorisme. La dona, innocent, esdevé culpable quan encarna el text.

"Jo no responsabilitzo els pensadors del segle XIX de la catàstrofe alemanya", diu l'autora, "encara que considero que podíem veure-la perfilar-se en alguns textos. Sigui com sigui, cal adoptar un mètode i el que jo he escollit és la ironia, és a dir, un distanciament respecte de les coses. Hem permeto citar fragments de l'Enciclopèdia de Hegel, per exemple, on es diu que els negres formen una nació pueril, que són pioners d'una eterna infància. O que l'Imperi rus encara no ha entrat a la història... Quan nosaltres llegim això, evidentment prenem distància, i ho percebem amb ironia. En ells, aquests textos no tenen res d'irònics, la ironia està en la diferència entre l'espectador d'avui i el pensador d'aquella època.

L'ésser alemany i, seguidament, l'estranger són els temes conductors de l'obra. L'estranger, és sempre l'altre. Una ideologia que porta directament a la guerra. Es així, mitjançant aquestes fórmules, que els alemanys han fet el pas, ràpidament, del racisme a l'exterminació de races jutjades diferents, estrangeres —més ràpidament que en el temps quan no regnava la paraula—. *Au pays. Des Nuées* s'inclina així envers les arrels de la xenofòbia, de la histèria racial col·lectiva.

Elfriede Jelinek s'explica en relació a l'elecció dels autors que ella cita i manipula a la seva guisa: "Aquell que triomfa no és ni Fichte, ni Schelling, ni Hegel, però sí Hölderlin. Hölderlin, que és a l'origen de la filosofia idealista, a la primacia del poeta i de l'anarquista per sobre de la filosofia de l'Estat que representa Hegel. Per això, ell és, en certa manera, aquell qui dóna el seu *tempo* a la peça. La seva poesia enllaça els textos de filòsofs i puntua la peça com el ritme dins un *lied* de Schubert".

Au pays. Des Nuées ha d'ésser llegida com una partitura on els diferents temes són incessantment reorquestrats. Tal com s'esdevé amb les notes de música, els personatges no tenen psicologia i, per tant, no tenen destí. Estan constituïts exclusivament per un muntatge rítmic de mots. A través d'aquestes paraules de grans pensadors i de l'enlairament del gran poeta Hölderlin, "enuncien allò que no diuen en un altre lloc, en un altre moment.

Enuncien l'entredit. Tot això parla d'ells. Malgrat que ells, no tenen Jo, i són Ell en el sentit freudià.

La funció dels comedians està forçadament modificada: cada un que interpreta aquest Ell col·lectiu, esdevé un instrument dins una orquestra imaginària i toca la seva variació del tema. Una peça que apareix com una veritable i irònica cançó de "l'ànima alemanya".

Houlette, batôn et schlague és una obra escrita el 1993, com a "reacció immediata" a un fet contemporani que ha colpejat Àustria: la mort de quatre zíngars, víctimes d'un atemptat. Es tracta del primer assassinat polític premeditat sota la II República. Perseguit pel passat, ferit per un inquietant present on l'odi contra les minories crea un clima general propici al racisme, Elfriede Jelinek ha volgut escriure aquesta obra "per fer tot el possible per denunciar totes les discriminacions, ja que", diu ella, "quan odiem els altres, és a nosaltres mateixos a qui s'odia".

Si Elfriede Jelinek escriu per al teatre, és perquè el troba "políticament més eficaç que la novel·la, fins i tot ara que el militarisme dels anys 60 i 70 sembla haver desaparegut. A més", continua, "les meves peces només poden ser representades per les institucions, per als espectadors que ja posseeixin les seves referències, les seves claus dels encreuaments del llenguatge."

Com Beckett, Elfriede Jelinek escriu per al teatre institucional i contra ell.

Com ell, ella el posa radicalment en qüestió, a tots nivells.

Com ell, i per bé que és, sens dubte, un autor de molta importància, ella no ha estat prou representada en les escenes (inter)nacionals...

Ella acabarà, doncs, com Beckett, arraconada sota l'etiqueta "clàssica moderna"...?

Les obres d'Elfriede Jelinek són creades i representades a Alemanya, principalment. I el públic austríac les descobreix generalment amb un retard considerable.

A França, tres peces d'Elfriede Jelinek han estat representades, també una adaptació d'una de les seves novel·les, i només dones han escollit de muntar-les: *Clara S.*, al Festival d'Avignon, el 1983, després, entre 1994 i 1996, *Nora*, *Les Exclus* i *Désir & permis de circuler*. Quatre espectacles posats en escena per dones.

Elfriede Jelinek, fa por als directors francesos homes?

Al seu país natal, cada creació, per via de la veu conservadora de la premsa austríaca, provoca controvèrsies i escàndols.

Amb l'ascens de l'extrema dreta a Àustria a inicis dels anys noranta, Elfriede Jelinek, en nom del "combat cultural" d'aquest partit, ha vist infligir les conseqüències d'una campanya de difamació inaudita —sobre immensos cartells publicitaris difosos a través de tot el país, on es podia llegir: "És a Jelinek a qui vosaltres esteu, o és a l'Art i la Cultura?"—.

Tanmateix, la reacció no està únicament en vigor dins aquest petit país anomenat Àustria..., d'altres veus extremistes, franceses i alemanyes, es fan entendre, cada vegada més lliurement, a l'interior mateix del Parlament europeu, per afirmar alt i fort: "Els artistes no poden disposar d'arrogar-se el privilegi d'ésser el símbol de la llibertat i de la resistència."

Però Elfriede Jelinek, dona de totes les divergències, persisteix i signa: ella vol, encara "desmuntar l'engranatge economia / sexualitat / discriminació / racisme".

I per fer-ho, ella se serveix del llenguatge dels homes per desviar-lo, per introduir-hi la seva mirada de dona —envers tots els extremismes i contra tots ells—.

NOTA

Fonts de les citacions d'Elfriede Jelinek: ARTE, *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, *Theater Heute*.